

KRYSTYNA BARTOL

POEZJA – MALARSTWO: PLUTARCH O SŁYNNYM POWIEDZENIU SIMONIDESA

Τίς πρόωτος – pytanie to, dotyczące pierwszeństwa poszczególnych jednostek na różnych polach działania, zadawane przez Greków z upodobaniem w każdej niemal epoce, odzwierciedla nie tylko helleńską ciekawość świata i dążność do szczegółowego poznania kolejnych etapów cywilizacyjnego rozwoju, ale również pokazuje, jak głęboko zakorzenione było wśród nich przekonanie o wielkiej roli wybitnych indywidualności w dziejach narodów, społeczeństw, ludzkości. I choć w opowieściach o πρόωτοι εὔρεται mit nieodwołalnie miesza się z historią, nie sposób antycznej heurematografii traktować jedynie w kategoriach bajecznych i uznać, że jest ona ucieczką antycznych badaczy, bezradnych wobec mglistych dziejowych meandrów, w krainę fantazji.

Szukanie odpowiedzi na pytanie o pierwszeństwo dotyczyło zarówno dziedzin kultury materialnej, jak i duchowej. Nic więc dziwnego, że zajmowało ono istotne miejsce także w starożytnej refleksji nad sztuką. Związek malarstwa i poezji – dwóch dziedzin sztuki, w których Grecy wznieśli się na wyżyny – w opinii starożytnych pierwszy wyraził Simonides słynnym porównaniem: malarstwo to milcząca poezja, poezja to mówiące malarstwo. Informacja o Simonidesowej proweniencji tego niezwykle ważkiego dla rozwoju całej antycznej myśli estetycznej sądu znana jest nam dzięki Plutarchowi, który pięciokrotnie w swoich *Moraliach* nawiązał do tego porównania¹. Simonides i jego błyskotliwa wypowiedź, sankcjonująca na wiele wieków przekonanie Europejczyków o analogii obu sztuk, wywarła silne wrze-

Prof. dr hab. KRYSTYNA BARTOL – Zakład Hellenistyki w Instytucie Filologii Klasycznej UAM w Poznaniu; adres do korespondencji – e-mail: kbartol@mail.icpnet.pl

¹ *De aud. poet.* 17 F – 18 A; *De adul.* 58 B; *De glor. Ath.* 346 F; *Quaest. conv.* 748 A; *Vit. Hom.* 216.

nie także na zdecydowanych przeciwnikach tego poglądu. Dowodem na to są chociażby słowa Gottholda Efraima Lessinga ze wstępu do słynnego *Laokoon*, w których filozof ten, aprobuując przedstawioną przez Plutarcha atrybucję powiedzenia, nazywa całą wypowiedź olśniewającą antytezą, choć jej autora określa niepocholebnym mianem greckiego Woltera².

Przytoczone powyżej zdanie Simonidesa wielokrotnie analizowano i interpretowano. Egzegetyczne dążenia badaczy zmierzały przede wszystkim do uchwycenia istoty tej pozornie nieskomplikowanej konstatacji, przy czym próby jej objaśnienia dokonywane były najczęściej przez pryzmat Horacjanckiego naśladownictwa, jakim jest słynna maksyma: *ut pictura poesis*³. Zdecydowanie niewielką uwagę badaczy przyciągnął kontekst, w jakim Plutarch umieścił nawiązania do interesujących nas tutaj słów Simonidesa. Uczniowie zdawali się dotychczas traktować tekst Cheronejczyka jedynie jako element tradycji pośredniej, a więc ogniwo transmisji wypowiedzi poety z Keos. Przeszło ćwierć wieku temu Kazimierz Korus⁴ przyjrzał się, co prawda, Simonidejskiej maksymie, badając problem korespondencji sztuk w literackich poglądach i praktyce Plutarcha, uczynił to jednakże nie tyle z zamiarem odtworzenia jej dokładnego brzmienia i macierzystego kontekstu, co podkreślenia stopnia identyfikowania się mędrca z Cheronei z myślą o podobieństwie sztuk wizualnych i werbalnych. Także i inni badacze spuścizny Plutarcha⁵ zauważali obecność Simonidesowej maksymy w *Moraliach*, czynili to

² G. E. Lessing, *Laokoon*, ed. D. Reich, Oxford 1965, s. 52: „Die blendende Antithese des griechischen Voltaire”. Nazwanie Simonidesa greckim Wolterem nawiązuje do przypisywanej starożytnemu poecie i nowożytnemu myślicielowi pazerności i złośliwości. Por. Reich, op. cit., s. 256-257.

Nie należy mylnie odnosić początkowych słów *Laokoona* – w których Lessing mówi o tym, „kto pierwszy uczynił porównanie między malarstwem a poezją” i nazywa go „człowiekiem subtelnym”, lecz amatorem – do Simonidesa. Słowa te nawiązują do poglądów przyjaciela Lessinga, Fridricha Nicolai, który obok Moseesa Mendelssohna tworzył krąg partnerów Lessinga w dyskusjach o sztuce. Na ten temat zob. Reich, op. cit., s. 255; por. też J. Maurin-Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969, s. 10, przyp. 1.

³ Zob. A. Manieri, *Il rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, „Quaderni Urbinati di cultura classica” 50 (1995), s. 134-140.

⁴ K. Korus, *Poezja i malarstwo w literackich poglądach i praktyce Plutarcha z Cheronei*, „Eos” 66 (1978), s. 203-212.

⁵ Zob. M. Del Carmen Barrigón, *Plutarco y Simonides de Ceos*, [w:] *Estudios sobre Plutarco: aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994*, ed. J. A. Fernández Delgado, F. Pardomingo Pardo, Madrid 1996, s. 447-458; M. Cannatà Fera, *Plutarco e la parola dei poeti*, [w:] tamże, s. 415-428; J. Ribeiro Fe-

przeważnie w toku rozważań nad erudycją wielkiego prozaika, udowadniając, że poetycka spuścizna Simonidesa była Plutarchowi dobrze znana i wraz z tekstami bardzo wielu innych autorów z różnych epok stanowiła element starannego wykształcenia Cheronejczyka. Również pisząca te słowa zajęła się niedawno funkcją Simonidesowej maksymy w Plutarchowym makrotekście, jakim są *Moralia*⁶. Przedmiotem moich bezpośrednich zainteresowań były zastosowane przez Plutarcha strategie intertekstualne, a więc rodzaje mechanizmów przekształcających tekst Simonidesa w integralną część Plutarchowego tekstu, realizującą ściśle określone zamierzenia ideologiczno-estetyczne twórcy *Moraliiów*.

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się urywkom z utworów Plutarcha, w których pojawia się odwołanie do Simonidesowej maksymy, jako tekstom źródłowym do poznania trzech zagadnień, mianowicie:

(1) autorstwa zdania: malarstwo to milcząca poezja, poezja to mówiące malarstwo,

(2) dosłownego brzmienia tego zdania,

(3) jego znaczenia.

Kwestia pierwsza (autorstwo) nie jest tu zupełnie bez znaczenia, jak sugerują niektórzy badacze⁷. Badanie historii idei wymaga wszak nie tylko zgłębienia samej idei, ale i prześledzenia jej istnienia i funkcjonowania w kategoriach czasowych. Plutarch w dwóch miejscach jednoznacznie przypisuje słynne powiedzenie Simonidesowi. W *De gloria Atheniensium* (346 F) mówi: ὁ Σιμωνίδης τὴν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. W *Quaestiones convivales* (748 A) określa je natomiast τὸ Σιμωνίδειον. Choć w obu miejscach łączy je jednoznacznie z imieniem Simonidesa, nie przypisuje mu wyraźnie pierwszeństwa w dostrzeżeniu związku obu sztuk⁸. W uznawanym niekiedy za pseudo-Plutar-

reira, *Simonide in Plutarco*, [w:] *La biblioteca di Plutarco. Atti del IX Convegno plutarcho, Pavia, 13-15 giugno 2002*, a cura di I. Gallo, Napoli 2004, s. 47-54.

⁶ K. Bartol, *The Intertextual Transformation of Simonides' Dictum in Plutarch's Moralia: Considerations on the Value of Some Theoretical Ideas for the Interpretation of Classical Texts*, „Organon” 34 (2005), s. 21-29.

⁷ Zob. D. T. Benedikston, *Lessing, Plutarch, De gloria Atheniensium, 3 and Dio Chrysostom, Oratio 12,70*, „Quaderni Urbinati di cultura classica” 56 (1987), s. 103: „Simonides or [Simonides]; it does not really matter”.

⁸ Nadinterpretacją są więc sądy A. Manieri (*La terminologia 'mimetica' in Simonide*, „Rudiae” 2 (1990), s. 80), która stwierdza: „Plutarco [...] ci induce a pensare che Simonide sia stato il primo a mettere a confronto i metodi della poesia con quelli della pittura”.

chowe dzieło *De vita et poesi Homeri* (216) czytamy natomiast, że maksymę tę wypowiedział jakiś mędrzec: εἰπέ τις τῶν σοφῶν ὅτι ἐστὶν ἡ ποιητικὴ ζωγραφία λαλοῦσα, ἡ δὲ ζωγραφία ποιητικὴ σιωπῶσα. Z kolei w utworze *Jak młodzież powinna słuchać poetów* (17 F – 18 A) i w *Jak odróżnić pochlebę od przyjaciela* (58 B) Plutarch daje do zrozumienia, że jest ona obiegowym, powszechnie znanym stwierdzeniem: w pierwszym utworze nazywa ją ἐκείνο θρυλούμενον, w drugim informuje, że ἔνιοι τὴν ζωγραφίαν σιωπῶσαν ἀπεφύραντο ποιητικὴν. Wydaje się, że wspomniane przed chwilą miejsca z Plutarchowych *Moralii* wyznaczają nie tyle moment początkowy w historii korespondencji sztuk i nie tyle wskazują „wynałazcę” myśli o wspólnocie sztuk plastycznych i słownych, co odnoszą się do momentu, w którym odczuwane przez Greków przeświadczenie co do ich wzajemnych powiązań przybrało formę refleksji ujętej w zgrabne antytetyczne porównanie. Starożytni wskazywać mogli na Simonidesa jako twórcę artystycznej wypowiedzi trafnie wyrażającej przekonanie wielu osób. Takie postępowanie jest wszak niemalże regułą w przypadku wielu tak zwanych wynalazców, których zasługą było nie tyle pierwszeństwo w jakiejś dziedzinie, co mistrzowskie udoskonalenie bądź utrwalenie czegoś, co istniało i funkcjonowało już wcześniej⁹. Argumentów za tym, że to właśnie Simonides mógł być twórcą wspomnianej pięciokrotnie przez Plutarcha maksymy, współcześni badacze szukają, odwołując się do charakteru zachowanej poezji kejskiego artysty, jak i do innych przekazanych nam przez antycznych autorów przekazów o nim. Maurice Bowra¹⁰ podkreślał, że już starożytni odbiorcy dostrzegali wyjątkową obrazowość języka, którym posługiwał się Simonides. Ten oksfordzki uczyony sam zresztą zachwycił się nieprzeciętną umiejętnością słownej wręcz wizualizacji pewnych pojęć, dokonywanej przez poetę, co w sposób szczególnie predestynować miałoby Simonidesa do sformułowania sugestywnej maksymy. Do podobnej – choć nieco bardziej obiektywnej – argumentacji ucieka się Frances A. Yates¹¹, który w swej, uznanej dziś za kanoniczną, książce *The Art of Memory* podkreśla, że Simonidesowe „ojcostwo” maksymy zdaje się być czymś oczywistym i naturalnym wobec powszechnego łączenia z jego imieniem również wynalazku sztuki mnemo-

⁹ Na temat sposobu rozumienia pierwszeństwa w przypadku najdawniejszych „wynałazców” zob. K. Traede, *Erfinder II (geistesgeschichtlich)*, [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum* 5 (1962), s. 1211.

¹⁰ M. C. Bowra, *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford 1961, s. 363-365.

¹¹ F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1955, s. 28.

technicznej, łączącej konstrukcje werbalne ze sferą wyobrażeń przestrzennych. Tak więc wydaje się, że nie popełniamy błędu, jeśli uznamy Plutarchowy sąd, przypisujący myśl o pokrewieństwie sztuk Simonidesowi, za wielce prawdopodobny, z tym zastrzeżeniem jednakże, że jego prawdziwość dotyczy jedynie sformułowania *expressis verbis* przekonania, które funkcjonowało wśród Greków od zarania dziejów.

Następnym krokiem w analizie Plutarchowych urywków pod kątem ich przydatności w pozyskaniu informacji o Simonidesowej złotej myśli musi być próba odpowiedzi na pytanie, jak właściwie brzmiały słowa Simonidesa. Kwestia ta jest tylko pozornie nieskomplikowana, a przeszkodą w dosłownym odtworzeniu cytatu nie jest bynajmniej wymienne stosowanie przez Plutarcha dwóch synonimicznych czasowników (*συγᾶν* i *σιωπαῖν*) w odniesieniu do malarstwa. Nie wiadomo też, w jakim utworze Simonides wyraził swój sąd¹². Zasadnicza trudność polega na tym, że – jak przekonująco udowodnili badacze¹³ – terminy *ποίησις* i *ποιητική*, które stosuje Plutarch, przywołując Simonidesa, w epoce, w której żył i tworzył ten artysta, nie miały wyspecjalizowanego, rodzajowego znaczenia „poezja”, lecz oznaczały każdy akt wytwarzania czegoś, również przedmiotów materialnych. Wydaje się więc, że Plutarch musiał tu zmienić kluczowe słowo sentencji¹⁴ tak, by współcześni mu odbiorcy jednoznacznie ją zrozumieli. „Unowocześniając” być może nieco już archaicznie brzmiące zdanie i ingerując w tekst, dążył do likwidacji dystansu dzielącego przeszłość i terażniejszość. Jego niwelowanie było wszak bardzo charakterystycznym zabiegiem, stosowanym przez autorów poklasycznych, którzy w różny sposób starali się połączyć to, co było, z *hic et nunc* własnym i swoich odbiorców. Podawana przez Plutarcha wersja Simonidesowego powiedzenia jest więc w gruncie rzeczy parafrazą¹⁵, choć Cheronejczyk niekiedy stosuje zabiegi stylistyczne, które pozorują przytoczenie dosłowne (jak w *De vita et poesi Homeri* wprowadzenie ὅτι bez zmiany konstrukcji w *oratio obliqua*), ale w *De gloria Atheniensium* znajdziemy typową dla cytatów parafrazujących składnię: *verbum appellandi* plus podwójny *accusativus*.

¹² Reich (op. cit., s. 257) spekuluje: „The antithesis presumably appeared in one of the epigrams for which Simonides was famous”.

¹³ Zob. G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, s. 68-69; C. R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, London 1969, s. 93-94.

¹⁴ G. Lanata (op. cit., s. 68) mówi o „rielaborazione verbale” Simonidesowej sentencji; por. też Del Carmen Barrigón, op. cit., s. 456.

¹⁵ Na ten temat zob. Bartol, *The Intertextual Transformation*.

Mamy powody, by wersję cytowaną przez Plutarcha w *Quaestiones convivales* uznać za stosunkowo bliską wersji oryginalnej (oczywiście z zastrzeżeniem dotyczącym użycia słowa *ποίησις*, o którym mówiłam przed chwilą). W przypadku tego passusu mamy do czynienia z propozycją przeróbki tekstu, a mianowicie z sugestią, by słowo *ζωγραφία* z Simonidesowego oryginału zamienić na *ὄρχησις* – taniec. Czytamy: *μετάθειςιν τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν λαμβάνει. ταύτην γὰρ ὀρθῶς ἔστι λέγειν ποίησιν σιωπῶσαν, καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν πάλιν τὴν ποίησιν.* Pomijam w tym miejscu kwestie związane z taką polemiczną interpretacją słynnej maksymy. Dla naszych obecnych rozważań wystarczy stwierdzić, że w przypadku polemiki z czymś poglądem bądź tezą punktem wyjścia jest u Plutarcha (nie tylko zresztą u niego) jak najwierniejsze przytoczenie kontestowanej wypowiedzi¹⁶. Tylko wówczas czytelnik może w pełni dostrzec sedno polemiki i docenić zamysł twórczy autora przeprowadzającego tę polemikę. Jeśli przyjmiemy takie założenie, musimy uznać zastosowany w *Quaestiones convivales* i obecny także w *Jak młodzież powinna słuchać poetów* epitet *φθεγγομένη*, odnoszący się do poezji, za bliższy oryginałowi Simonidesa aniżeli zastosowane w innych miejscach słowo *λαλοῦσα*. Ponadto imiesłów *φθεγγομένη* zdaje się trafniej przeciwstawiać naturę „dźwięczącej”, to znaczy posługującej się artykułowanymi dźwiękami poezji, milczącemu, to znaczy nie stosującemu środków dźwiękowych, malarstwu. Nie oddaje tego w takim stopniu słowo *λαλοῦσα*, nie tyle denotujące samo posługiwanie się dźwiękiem, co – w pewnych kontekstach – kwalifikujące go w opozycji do innych dźwięków (znaczy wszak ‘paplać, szczebiotać, gawędzić’). Widzimy więc, że nie uda się definitywnie rozstrzygnąć problemu, która wersja Simonidesowego powiedzenia przytoczona przez Plutarcha jest najbliższa oryginałowi. Pamiętać należy, że obok ewidentnych i – jak się zdaje – celowych zmian wprowadzonych przez Cheronejczyka, możemy mieć do czynienia z typowym dla autorów-erudyków okresu cesarstwa cytowaniem z pamięci. Im bardziej znany był jakiś tekst, tym większe prawdopodobieństwo, że mógł on krążyć w różnych odmianach, a mniejsze lub większe zmiany nie były uznawane za istotne.

Pozostaje nam w kilku słowach przejść do trzeciego, postawionego na początku artykułu, zagadnienia, mianowicie znaczenia omawianej tu konstatacji. Kontekst, w jakim przywołuje Plutarch Simonidesową maksymę w na-

¹⁶ Zob. Cannatà Fera, *Plutarco e la parola*, s. 421; t a ż, *Il Pindaro di Plutarco. Nuove tessere*, [w:] *La biblioteca di Plutarco*, s. 61.

znaczonym silnie dydaktyką dziełku *Jak młodzież powinna słuchać poetów*, wskazuje, że pokrewieństwo obu sztuk zasadza się na ich naśladowczym charakterze. Komentarz Plutarcha rozwija myśl o mimetyzmie malarstwa i poezji w aspekcie aksjologicznym: Cheronejczyk stwierdza mianowicie, że artysta – malarz bądź poeta – osiąga sukces, jeśli tworząc dzieło sztuki, naśladuje w nim rzeczywistość w sposób prawdopodobny i właściwy. Jest to już jednak dopowiedzenie Plutarcha, którego punktem wyjścia jest Simonidesowe wskazanie mimetycznego charakteru sztuk wizualnych i werbalnych. W utworze *Jak odróżnić pochlebcę od przyjaciela* Simonidesowa maksyma tworzy rodzaj ozdobnika, porównania: tak jak malarstwo nazywa się milczącą poezją, tak istnieje też rodzaj milczącego pochlebstwa.

Bardziej szczegółowe objaśnienie maksymy zawarł Plutarch w silnie zretoryzowanym dziełku *O chwale Ateńczyków*. Przytoczywszy słowa Simonidesa: Σιμωνίδης τὴν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, Plutarch objaśnia: ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν. εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασιν καὶ σχήμασιν οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτὰ δηλοῦσιν, ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται. A więc jeszcze raz mamy tu uwypuklenie naśladowczego charakteru obu sztuk i jednakowy cel naśladownictwa. Ten sam jest przedmiot naśladowania, zdaje się mówić Plutarch (ταῦτὰ δηλοῦσιν), malarstwa i poezji. Różnica, o której mówi dalej, dotyczy środków i sposobów naśladownictwa: malarstwo dokonuje go z pomocą barw i kształtów, literatura – za pomocą słów i ich stylistycznego ułożenia. A więc komentarz Plutarcha wyraźnie naznaczony jest piętnem Arystotelesa i jego pojmowania natury sztuk¹⁷. Kłopotliwy w interpretacji jest passus dzielący w utworze Plutarcha cytaty z Simonidesa i Arystotelesową wykładnię podobieństw i różnic zachodzących między sztukami przeznaczonymi *ad oculos* i *ad aures*. Silnie eksplikatywne γὰρ sugeruje ścisły związek tego zdania z Simonidesową maksymą. D. T. Benedikston¹⁸ zauważa pewną niespójność umieszczonego tu przez Plutarcha ciągu zdań i sugeruje, że Plutarch zacytował w tym miejscu zdanie z jakiegoś nieznanego nam autora – perypatetyka, który, podobnie jak po wiekach Lessing, upatrywał różnicę między obiema sztukami w symultaniczności przedstawień plastycznych i konsekwentności przedstawień lite-

¹⁷ Na temat koncepcji Arystotelesa zob. komentarz D. W. Lucasa: *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968, s. 56-57 (ad 1447 a 18).

¹⁸ Benedikston, op. cit., s. 101-105.

rackich¹⁹. Przypuszczenie o perypatetyckiej proveniencji tego poglądu wysuwa badacz na podstawie *passusu* z dwunastej mowy, tak zwanej olimpijskiej, Diona z Prusy²⁰, który zdaje się podkreślać właśnie taką różnicę między oboma rodzajami sztuk²¹. W 12, 70 rzeźbiarz Fidiasz mówi:

[Rzeźbiarze] muszą wytworzyć jeden kształt każdego przedmiotu – w dodatku nieruchomy i stały – tak, że będzie on w sobie zawierał całą naturę i moc boską²². Potem zaś w poezji łatwo ogarnąć wiele różnych kształtów i wszelkie rodzaje spraw. Ponadto wprowadzają oni ich ruch i stany spokoju, w zależności od tego, co uważają za stosowne w danym momencie, oraz działania i słowa; do tego, sądzę, mają korzyść z kosztów i czasu²³.

I choć ze względu na trudności wynikające z przekazanych przez tradycję *lectiones* trudno z całą pewnością odtworzyć intencje Diona, mamy tu rzeczywiście do czynienia z myślą, którą w czasach nowożytnych wyraziście sformułował Lessing²⁴. Czy jednak Plutarch, umieszczając zabarwione myślą perypatetycką zdanie jako wyjaśnienie słynnego powiedzenia Simonidesa, zamierzał zasugerować, że już Simonides, choć wskazuje na ogólne podobieństwo obu sztuk (ich mimetyczny charakter), w gruncie rzeczy różnicuje je jako nieprzystające do siebie ze względu na odmienność kreowania rzeczywistości, dotyczącą aspektów przestrzennych i czasowych? Nie wydaje się, by tak było²⁵. Przypuszczam, że partykuła $\gamma\acute{\alpha}\rho$ w następującym po myśli

¹⁹ Dodajmy w tym miejscu, że poglądy wyrażone przez Lessinga w opublikowanym w 1766 r. *Laokoön* nie były tak rewolucyjne i nowatorskie, jak zwykle się przyjmować. Myśl o różnicach zachodzących między malarstwem i poezją pojawia się już w pismach Jamesa Harrisa (1744), Edmunda Burke'a (1756), Denisa Diderota (1751). Na ten temat zob. Reich, op. cit., s. 30-32.

²⁰ Na temat tej mowy zob. P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978, s. 327-332.

²¹ Podobieństwo myśli zawartej w mowie Diona ze sformułowanym po wiekach sądem Lessinga zauważyli już J. W. Cohoon (*Dio Chrysostom, with an English translation*, London 1950, s. 2) i D. A. Russell (*Dio Chrysostom. Orations VIII, XII and XXXVI*, Cambridge 1992, s. 19).

²² Mowa o wizerunkach bogów.

²³ Za podstawę tłumaczenia biorę wersję przyjętą przez D. A. Russella (op. cit., s. 83). Zob. też komentarz do ostatniego zdania cytowanego tu urywka, 204: „They also, of course, have an advantage in cost and time”, to znaczy „short time the poet needs to accomplish his task”.

²⁴ D. T. Benedikston (op. cit.) niesłusznie przypisuje sobie pierwszeństwo w dostrzeżeniu podobieństwa poglądów Diona i Lessinga. Zob. Cohoon, op. cit., s. 2: „Dio by many centuries anticipated the most important principles upon which the theory of Lessing's *Laokoön* is based”.

²⁵ Por. uwagę D. Reich (op. cit., s. 29), która zainteresowanie Plutarcha różnicą między sztukami nazywa powierzchownym: „That the individual media of words or paint or stone give rise to differences between the scope of poetry and painting and sculpture was recognized in antiquity superficially by Plutarch, and much more profoundly by Dio Chrysostom”.

Simonidesa zdaniu odnosić się mogła, w intencji Cheronejczyka, nie tyle do całego zdania poety z Keos, co do pojedynczego słowa²⁶, mianowicie do imiesłowu λαλοῦσα, które w odczuciu Plutarcha mogło budzić zdziwienie odbiorcy, gdyż nie zawsze²⁷ jest ścisłym antonimem do participium σιωπῶσα (w innym miejscu u Plutarcha, gdzie cytowana jest ta maksyma, imiesłów φθεγγομένη, nie λαλοῦσα, wyraźnie nawiązuje do środków naśladownictwa, jakimi posługują się obie sztuki). Czasownik λαλεῖν niekiedy implikuje bowiem nie tyle obecność dźwięku w ogóle (a więc nie tyle wskazuje na środki naśladownictwa) co stopień intensywności, by nie rzecz uporczywość i długotrwałość dźwięku, bezpośredniość kontaktu nadawcy i odbiorcy²⁸. Co więcej, sugeruje pewną lekkość, beztrzeskę²⁹. Czyżby więc Plutarch chciał tu zwrócić uwagę na pierwotny żartobliwy ton interpretowanych później w kategoriach bardzo poważnych wypowiedzi Simonidesa?³⁰ Chero-

²⁶ Takie znaczenie γάρ zob. J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954, 65 (§ III 7): „Γάρ refers, not to the main idea of the preceding sentence, but (I) to a single clause, or (II) to an individual word or phrase”. Γάρ w takim znaczeniu zachowuje swą funkcję objaśniającą – zob. G. L. Cooper III, *Greek Syntax (after K. W. Krüger)*, vol. IV, Ann Arbor 2002, s. 2881: „There is confirmatory and causal γάρ used to motivate an immediately preceding statement: ‘and the reason I say this is because’”. Zob. też C. M. J. Sicking, J. M. van Ophuijsen, *Two Studies in Attic Particle Usage. Lysias and Plato*, Leiden 1993, s. 23: „The purpose of sentences introduced by γάρ is primarily explanatory: they provide answers to all sorts of questions raised by the speaker’s utterance, e.g. [...] why is he saying what he is saying”. Zdanie z γάρ nie musi „obiektywizować” zawartego w nim wyjaśnienia, lecz objaśniać intencję, z jaką został wypowiedziany sąd – por. Sicking, van Ophuijsen, op. cit., 24: „one should [...] avoid a suggestion that the speaker is trying to substantiate a claim by rational argument”.

²⁷ Ale por. chociażby epigram 63 „nowego” Posejdiiposa (kol. X, w. 16-25), gdzie czasownik λαλέω podkreślać ma podobieństwo rzeźby i modelu: wyrzeźbiona postać Filetasa ludząco przypomina żywego człowieka, tak iż zda się, że posąg zaraz przemówi.

²⁸ Na „intymny”, osobisty wręcz charakter wymiany myśli implikowany czasownikiem λαλέω zwraca uwagę Klaus Thraede (*Grundzüge griechisch-römischen Briefepik*, München 1970, s. 34) w kontekście epistolografii. Badacz ten przywołuje sformułowanie Demetriosa, *Peri hermeneias* (223/35), który użył sformułowania δι’ ἐπιστολῆς λαλεῖν, które – jak podkreśla Thraede (tamże, s. 27) – znaczy tyle, co: „φιλοφρόνησις bzw. διαλέγεσθαι πρὸς φίλον”.

²⁹ Na ten temat zob. K. Bartol, *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty” 59/3 (2005), s. 16 i 23. Por. też Thraede (op. cit., s. 34), który zwraca uwagę na ścisły związek λαλεῖν z łacińskim *iocari* (Cic. *Fam.*, 2, 4) użytym w kontekście epistolografii: „Es [tzn. *iocari*] berührt sich auf engste mit dem λαλεῖν, wie es Ps. Demetrios vorschwebt”.

³⁰ Być może wypowiedź poety z Keos – choć to oczywista spekulacja – miała charakter aksjologiczny i wyrażała jego wysoką ocenę sztuk nie posługujących się dźwiękiem. Por. przypisywany mu sąd (582 PMG): ἔστι καὶ σιγᾶς ἀκίνδυνον γέρας.

nejczyk zdaje się objaśniać właśnie słowo λαλοῦσα (dosł. ‘gadająca’)³¹ użytymi w zdaniu podrzędnym czasownikami διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν, które również sugerują pewien przebieg czasowy, rozciągłość, trwanie, zwłaszcza w porównaniu z czasownikiem δεικνύουσι, który wskazuje na czynność bardziej chwilową, statyczną, jednorazową, niewymagającą natychmiastowej reakcji odbiorcy. Participia γινομένης i γεγενημένης uzupełniają tu znaczenia implikowane czasownikami użytymi w zdaniu pobocznym, rozwijającymi wyrazy σιωπῶσα i λαλοῦσα ze zdania głównego. Położenie nacisku właśnie na nie w analizie sekwencji tych zdań z Plutarchowego utworu to wynik późniejszych, również nowożytnych, refleksji o sztuce³². Wydaje się tymczasem, że Plutarch chciał tu wyjaśnić pozornie nietrafny epitet poezji.

Na koniec naszych rozważań spróbujmy więc odpowiedzieć, czy analiza Plutarchowego kontekstu przyczyniła się do odtworzenia początków i odkrycia istoty najwcześniejszych refleksji na temat wspólnoty sztuk. Odpowiedź musi być twierdząca, aczkolwiek nie do końca satysfakcjonująca. Plutarch, czyniąc odwołania do powtarzanej przez wieki maksymy: malarstwo to miłująca poezja, poezja to mówiące malarstwo, z jednej strony potwierdza Simonidesowe autorstwo tych słów, ale z drugiej nie upewnia nas co do jej pierwotnego brzmienia. Z jednej strony podkreśla zasadność zawartej w tej maksymie myśli o podobieństwie sztuk, z drugiej w swych komentarzach wskazuje na różnice zachodzące między nimi. Pamiętajmy jednak, że świadectwo autorów starożytnych ma dla nas wartość samo w sobie. Stworzone przez człowieka zakorzenionego w spuściźnie kulturowej minionych wieków niepomernie głębiej niż współcześni niekwestionowani znawcy świata antycznego jest zwierciadłem, w którym znajdują bezpośrednie odbicie wcześniejsze koncepcje, idee i refleksje. Nie powinniśmy go nie dostrzegać, choć nigdy nie będziemy pewni do końca, czy nie trzymamy w ręce krzywego zwierciadła.

³¹ Γᾶρ może pełnić funkcje emfaticzne, jeśli odnosi się nie tyle do całego zdania, co do pojedynczego słowa albo wyrażenia, zwłaszcza do form rzeczownikowych lub urzeczownikowych. Na ten temat zob. B. Fraser, *The clause start in ancient Greek: focus and the second position*, „Glotta” 77 (2001), s. 162: „Γᾶρ is always adjacent to the word or phrase which it emphasises pragmatically, though when it follows noun phrases, the whole phrase may be regarded as prominent”.

³² Tak czyni na przykład D. T. Benedikston (op. cit.).

BIBLIOGRAFIA

- Bartol K.: The Intertextual Transformation of Simonides' Dictum in Plutarch's *Moralia*: Considerations on the Value of Some Theoretical Ideas for the Interpretation of Classical Texts, „Organon” 34 (2005), s. 21-29.
- Korespondencja sztuk. Simonides i inni, „Konteksty” 59/3 (2005), s. 16 i 23.
- Benedikston D. T.: Lessing, Plutarch, De gloria Atheniensium, 3 and Dio Chrysostom, Oratio 12,70, „Quaderni Urbinati di cultura classica” 56 (1987), s. 101-105.
- Bowra M. C.: Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides, Oxford: Oxford University Press 1961.
- Cannatà Fera M.: Plutarco e la parola dei poeti, [w:] Estudios sobre Plutarco: aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994, ed. J. A. Fernández Delgado, F. Pardomingo Pardo, Madrid: Ediciones Clásicas 1996, s. 415-428.
- Cohon J. W.: Dio Chrysostom, with an English translation, London: Harvard University Press 1950.
- Cooper III G. L.: Greek Syntax (after K. W. Krüger), vol. IV, Ann Arbor: University of Michigan Press 2002.
- Del Carmen Barrigón M.: Plutarco y Simonídes de Ceos, [w:] Estudios sobre Plutarco: aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994, ed. J. A. Fernández Delgado, F. Pardomingo Pardo, Madrid: Ediciones Clásicas 1996, s. 447-458.
- Denniston J. D.: The Greek Particles, Oxford: Oxford University Press 1954.
- Desideri P.: Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano, (Biblioteca di cultura contemporanea CXXXV), Messina-Firenze: D'Anna 1978.
- Fraser B.: The clause start in ancient Greek: focus and the second position, „Glotta” 77 (2001), s. 162-???
- Harriott C. R.: Poetry and Criticism Before Plato, London: Methuen 1969.
- Korus K.: Poezja i malarstwo w literackich poglądach i praktyce Plutarcha z Cheronei, „Eos” 66 (1978), s. 203-212.
- Lanata G.: Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti, Firenze: La nuova Italia 1963.
- Lessing G. E.: Laokoon, ed. D. Reich, Oxford: Oxford University Press 1965.
- Lucas D. W.: Aristotle. Poetics, Oxford: Oxford University Press 1968.
- Manieri A.: La terminologia 'mimetica' in Simonide, „Rudiae” 2 (1990), s. 79-102.
- Il rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi, „Quaderni Urbinati di cultura classica” 50 (1995), s. 134-140.
- Maurin-Białostocka J.: Lessing i sztuki plastyczne, Wrocław: Ossolineum 1969.
- Ribeiro Ferreira J.: Simonide in Plutarco, [w:] La biblioteca di Plutarco. Atti del IX Convegno plutarco, Pavia, 13-15 giugno 2002, a cura di I. Gallo, Napoli: D'Auria 2004, s. 47-54.
- Russell D. A.: Dio Chrysostom. Orations VIII, XII and XXXVI, Cambridge: Cambridge University Press 1992.
- Sicking C. M. J., van Ophuijsen J. M.: Two Studies in attic Particle Usage. Lysias and Plato, (Mnemosyne Supplements), Leiden: Brill Academic Publishers 1993.

Tr a e d e K.: Erfinder II (geistesgeschichtlich), [w:] Reallexicon für Antike und Christentum 5 (1962), s. 1211.

— Grundzüge griechisch-römischen Brieftopik, München: C. H. Beck 1970.

Y a t e s F. A.: The Art of Memory, London: Routledge 1955.

PAINTING — POETRY: PLUTARCH ON SIMONIDES' APOPTHHEGM

S u m m a r y

In the article the author proposes to examine Simonides' famous dictum promoting the link between poetry and painting as presented by Plutarch within his *Moralia*. Three main problems have been discussed:

1. Plutarch's opinion concerning the authorship of the saying,
2. Are the Plutarchean passages the verbatim quotations of Simonides?,
3. The meaning of the apophthegm.

It seems that Plutarch favoured Simonides' authorship of the saying. His treatment of the apophthegm in some places of his work as a common saying as well as the attribution of it to one from among the σοφοί do not contradict the Simonidean authorship. It highlights the widespread approval of the saying.

We may assume that Plutarch came quite close to the verbatim quotation of Simonides although there are the discrepancies in the *lectiones* of the quotation. The serious obstacle preventing us from treating the Plutarchean citation as genuine Simonidean words is the fact that poetry is called ποιητική here which is completely unsuitable for the poets of the early period.

Simonides in his famous saying about the relationship between the arts intended to highlight the importance of imitation in painters' and poets' art. Dio of Prusa additionally noticed the difference between the means and ways of imitation in both kinds of the arts. It does not seem, however, that also Simonides made them distinguishable and that Plutarch intended to emphasize this very aspect of the association of painting and poetry.

Summarised by Krystyna Bartol

Słowa kluczowe: korespondencja sztuk, poezja – malarstwo, Simonides, Plutarch.

Key words: correspondence of the arts, poetry — painting, Simonides, Plutarch.